Archetype

Πόσο ομοιογενές ήταν τελικά το μοντέρνο; Αναδρομικοί στοχασμοί έναν αιώνα μετά

Ειρήνη (Ρένα) Φατσέα - 05/06/2019

Η στάση μιας περιόδου προς τον κόσμο αποκρυσταλλώνεται στα κτίριά της, γιατί σε αυτά είναι που τα πνευματικά και τα υλικά αποθέματα της εποχής βρίσκουν από κοινού την έκφρασή τους.

W. Gropius, «Η Ιδέα και η Δομή του Εθνικού Bauhaus» (1923)

Υπάρχει ένα νέο πνεύμα˙ είναι το πνεύμα της κατασκευής και της σύνθεσης που καθοδηγείται από μια καθαρή σύλληψη.
ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΕΠΟΧΗ ΕΧΕΙ ΑΡΧΙΣΕΙ.

Charles Edouard Jeanneret, Πρόγραμμα του *L' Esprit Nouveau*, τχ. 1, Οκτ. 1920.

Θεωρούμενο μέσα από το πρίσμα της μεταμοντέρνας πολυφωνίας, το μοντέρνο κίνημα εμφανίζεται εκπληκτικά ομοιογενές. Οι οπαδοί του, με πρωτοστάτες τους συγγραφείς των δύο παραπάνω χωρίων, Gropius και Le Corbusier, μιλούν καθαρά για ένα νέο πνεύμα', μια νέα στάση απέναντι στον κόσμο, που βρίσκει την

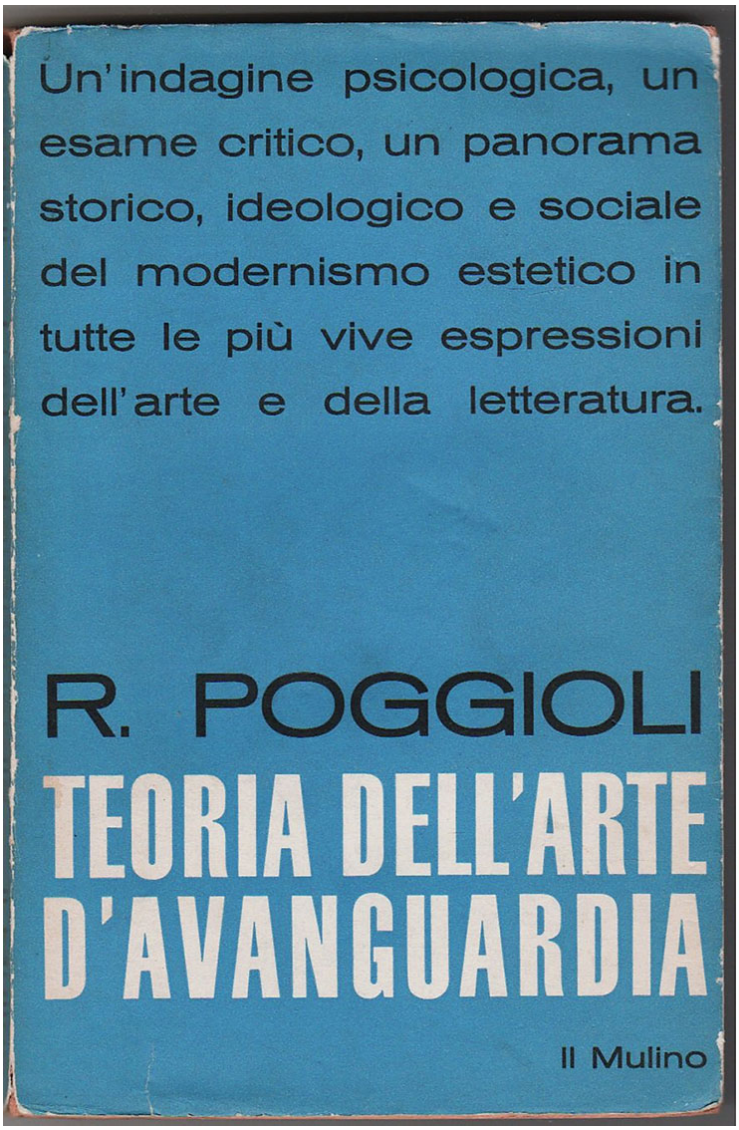
ιδεωδέστερη έκφρασή της στα έργα της Αρχιτεκτονικής. Στροφή προς το μέλλον, κοινωνική ισότητα, ειλικρίνεια/διαφάνεια, ηθική ευθύνη, ήταν μερικές μόνο από τις ποιότητες που το μοντέρνο ανέδειξε σε αυταξίες, και οι οποίες, λόγω της συνθηματολογικής τους δύναμης, το ταυτοποίησαν σε τέτοιο βαθμό ώστε να παραμένουν αφανή πολλά από τα αντιφατικά συστατικά του. Ήταν όμως πράγματι τόσο ομοιογενές και στην ουσία του το μοντέρνο; Αρκεί να διακρίνει κανείς κάποιες από τις διαφορετικές εκδοχές στις οποίες ανταποκρίνεται το μωυσαϊκό απόφθεγμα του Le Corbusier «Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution.» – περίφημη κατακλείδα στο βιβλίο-μανιφέστο του Vers une Architecture (1923) – μέσα στο ευρύ φάσμα του κινήματος, για να αντιληφθεί την πολυσυνθετότητά του. Η θέση την οποία κατέλαβε ο καθένας μέτοχος στο έπος του μοντέρνου (αρχιτέκτονας, ιστορικός, καλλιτέχνης, διανοούμενος πάσης φύσεως, ή απλός εργάτης) απέναντι σε αυτό το απόφθεγμα, αποτελεί και δείκτη της ριζοσπαστικότητάς του, άρα και του είδους της πολιτικής πρακτικής που υιοθέτησε, μόνος ή σε ομάδα, για την επίτευξη των στόχων του κινήματος.

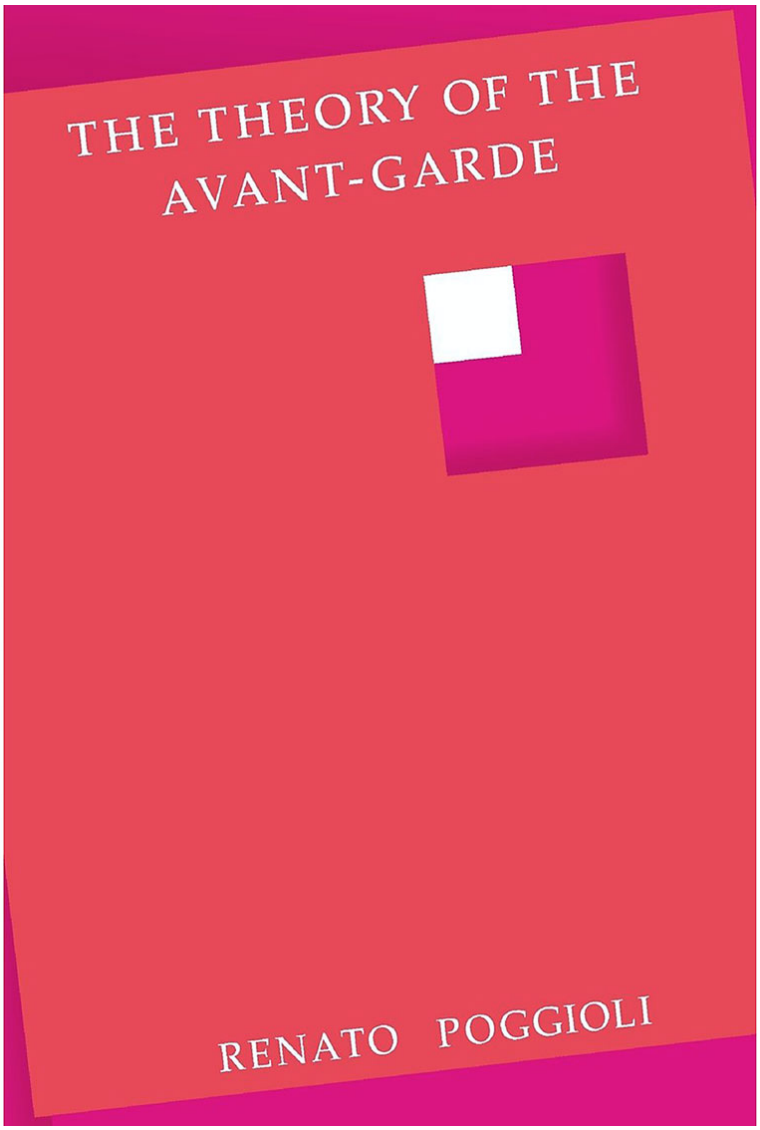
Ριζοσπαστικότερη όλων εμφανίζεται η μοντέρνα πρωτοπορία, το σύνολο δηλαδή των μερικότερων μοντέρνων τάσεων και κινημάτων, κοινωνικών και καλλιτεχνικών, τα οποία, κάτω από τον τίτλο ‘avant-garde’, μετέφρασαν το αίτημα της νεωτερικότητας για εναντίωση στις απονεκρωμένες μορφές της παράδοσης και για ριζική στροφή προς το μέλλον, σε ένα αέναο κυνήγι της καινοτομίας και της αλλαγής μέσα από πρακτικές διαρκούς πειραματισμού και παραγωγής βραχύβιου έργου.[1] Αφορμώμενοι από την Μαρξιστική πεποίθηση ότι καμία επανάσταση δεν είναι αληθινή αν δεν είναι καθολική, αν δηλαδή δεν ανατρέψει την πολιτικο-οικονομική δομή του συστήματος, οι ακόλουθοι της avant-garde –στρατευμένοι ή μη– όρισαν την αποστολή τους ως προαγγελτική μιας τέτοιας αλλαγής, σε καμία όμως περίπτωση ως υποκατάστατο της επανάστασης. Μέσα από αυτές τις σημειακές παρεμβάσεις πάνω στην καθημερινότητα του λαού και κινούμενοι κατά κανόνα εκτός μηχανισμού αγοράς, οι εν λόγω «μοντέρνοι» θέλησαν απλά να προδιαγράψουν μέσα από το έργο τους την ιδανική συνθήκη *συγχώνευσης της τέχνης με τη ζωή* που υπόσχεται η επανάσταση, έχοντας όμως ως προσωρινό στόχο τη δημιουργία προϋποθέσεων κρίσης και υπονόμευσης των συνθηκών εφησυχασμού και συναίνεσης, τις οποίες –όσον αφορά την Ευρώπη τουλάχιστον– επέβαλλε με ολοένα και μεγαλύτερη ένταση το ισχύον καπιταλιστικό καθεστώς. Στόχος τους υπήρξε η ισότιμη συμμετοχή όλων στα αγαθά του πνεύματος, έτσι όπως το διατύπωσε ο Lautréamont με μορφή συνθήματος: «Η ποίηση δεν πρέπει να γίνεται από έναν, αλλά από τον καθέναν».[2]

Αντι-ορθολογική, μηδενιστική, αναρχική, και βαθύτατα αυτο-στοχαστική, η avant-garde των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα αντιστάθηκε στις εύκολες προκλήσεις του κεφαλαίου αλλά και στον κίνδυνο του ακαδημαϊσμού και του υποβιβασμού τής πράξης σε στείρα θεωρία, αφού ο ακτιβισμός υπήρξε ένα από τα κύρια πιστεύω της.[3] Όπως ήταν φυσικό, λόγω της τόσο ακραίας τοποθέτησής της –στις παρυφές του κοινωνικο-οικονομικού συστήματος– η μοντέρνα πρωτοπορία δημιουργούσε κραδασμούς όχι μόνο στο σύστημα, αλλά και στον ίδιο της τον εαυτό.[4] Άλλωστε αυτό υπήρξε και κομμάτι της φιλοσοφίας της, με αποτέλεσμα και η δράση της να είναι ασυνεχής αλλά και τα έργα των συντελεστών της να μην φθάνουν εύκολα σε στάδιο υλοποίησης. Ειδικά πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τα αρχιτεκτονικά δείγματα που προσέφερε η avant-garde υπήρξαν ως επί το πλείστον σποραδικά προερχόμενα από μεμονωμένους δημιουργούς.[5] Συγκροτημένα ρεύματα που εκπηγάζουν από τους κόλπους της –στο σύνολο των οποίων η μετέπειτα ιστοριογραφία αναφέρεται με τον όρο «ιστορική avant-garde» (π.χ. Bürger 1974, Colquhoun 2002)– εμφανίζονται συχνότερα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.[6] Όσοι από τους συντελεστές της επιχείρησαν να ανταποκριθούν σε καίρια αρχιτεκτονικά προβλήματα, όπως αυτό της κατοίκησης, με βάση την αρχή της παροδικότητας και της μεταβατικότητας που χαρακτήριζε τη σκέψη τους, πρότειναν εμφανώς δυσεφάρμοστες λύσεις, όπως για παράδειγμα το ότι κάθε γενιά θα πρέπει να χτίζει όχι μόνο το δικό της σπίτι, αλλά και τη δική της πόλη εξ αρχής.[7] Γενικά πάντως, μοντέρνοι αρχιτέκτονες με μια avant-garde τοποθέτηση δεν αποποιήθηκαν εντελώς τις αρχές του ορθολογισμού, παρά την ταύτιση του τελευταίου με την αστική κουλτούρα την οποία αντιμάχονταν. Μάλιστα, όπως παρατηρεί η Hilde Heynen, κάποιοι απ’ αυτούς υιοθέτησαν «μια ακραία μορφή ορθολογισμού, προκειμένου να αντιπαλέψουν τα ανορθολογικά κατάλοιπα της παράδοσης».[8]

Μια άλλη ερμηνεία του κορμπυζιανού αποφθέγματος βρίσκεται στη βάση της φιλοσοφίας εκείνων των συντελεστών του μοντέρνου κινήματος, οι οποίοι ακολούθησαν μια πιο πραγματιστική–μεταρρυθμιστική προσέγγιση στα κρίσιμα προβλήματα της Αρχιτεκτονικής, γεγονός που καταδεικνύεται από το ότι μεταχειρίστηκαν τους μηχανισμούς και τις θεσμικές δυνατότητες που παρέχει το ίδιο το σύστημα (π.χ. εκπαίδευση, βιομηχανία, κλπ.) προκειμένου να θέσουν σε εφαρμογή το έργο τους προς άμεσο όφελος του

κοινωνικού συνόλου (π.χ. κοινωνική κατοικία).[9] Θα ήταν όμως λάθος αν αφηνόταν να εννοηθεί ότι μια αυστηρή γραμμή διαχωρίζει τη συγκεκριμένη κατεύθυνση από την αντίστοιχη της avant-garde. Αν υπάρχει κάτι που χαρακτηρίζει το μοντέρνο ως 'κίνημα', και όχι απλά ως τάση, μόδα, στυλ, ή πεδίο στιλιστικών αντιπαραθέσεων, αυτό είναι η ευρύτερη ριζοσπαστικότητά του και τα έκδηλα πρωτοποριακά στοιχεία του που μεταφράζονται ως δια βίου δέσμευση σε έναν αγώνα προόδου, κοινωνικής χειραφέτησης και ηθικής δικαίωσης όλων των αναξιοπαθούντων κοινωνικών ομάδων με τα μέσα των τεχνών, και κυριότερα της Αρχιτεκτονικής. Η συνύπαρξη σημαντικών avant-garde καλλιτεχνών (π.χ. L. Moholy-Nagy, J. Itten, El Lissitzky, κλπ.) με δημιουργούς εφαρμοσμένου έργου (π.χ. W. Gropius, H. Meyer, M. Breuer, κλπ.) μέσα στους κόλπους του Bauhaus,[10] επιβεβαιώνει τη γόνιμη σχέση των δύο ομάδων που πυροδότησε η πρόκληση για μια νέα αρχιτεκτονική, ιδωμένη απλά και χωρίς στιλιστικό ζητούμενο ως τέχνη του οικοδομείν ('bau-en'). Οι διαφορετικές τοποθετήσεις λοιπόν απέναντι στο ζήτημα της κοινωνικής 'επανάστασης', ή –σε μια άλλη εκδοχή– απέναντι στο «Ζήτημα της Κατοικίας», όπως το έθεσε ο Engels ήδη από τον 19ο αιώνα,[11] ήταν αυτές που χώρισαν τους μοντέρνους σε κατηγορίες παρά τις όποιες κοινές σοσιαλιστικές καταβολές και προοδευτικές πεποιθήσεις όλων.





Η '*Θεωρία της Αρχιτεκτονικής της avant-garde*' του Renato Poggioli στην αυθεντική ιταλική της έκδοση (Il Mulino, 1962) και την αγγλική της μετάφραση (Harvard Univ. Press, 1968).

Μια ματιά λίγο πιο πίσω, πριν από αυτή τη διχοτόμηση, βρίσκει τις απαρχές της μοντέρνας πρωτοπορίας στα πρώτα προγράμματα κοινωνικής ουτοπίας τα οποία, επενδύοντας στις κατακτήσεις της νεωτερικής επιστήμης (π.χ. ορθολογισμός, τεχνολογία, εκβιομηχάνιση), προσφέρθηκαν ως εναλλακτικές προτάσεις στο μέσον μιας ιδεολογικά κατακερματισμένης εποχής, όπως ο 19ος αιώνας. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα είναι η θεωρία του Saint-Simon (1760-1825), η οποία πήρε τη μορφή συστήματος πολιτικο-κοινωνικής μεταρρύθμισης με άξονα τη δύναμη του βιομηχανικού κεφαλαίου, εφαρμοσμένη στο μοντέλο ενός ιδανικού κράτους.[12] Στον Saint-Simon μάλιστα αποδίδεται η καταγωγή του όρου 'avant-garde', τον οποίο ο Γάλλος αυτός διανοητής

ταύτιζε με το σύνολο του καλλιτεχνικού δυναμικού μιας κοινωνίας, αδιακρίτως θέσης ή πολιτικής απόκλισης, θεωρώντας ως δεδομένη τη ριζοσπαστικότητα αυτής της ομάδας απέναντι στους τεχνοκράτες (επιστήμονες, βιομηχάνους).[13] Με αυτήν τους την ιδιότητα οι καλλιτέχνες, στην ιδανική πολιτεία του Saint-Simon, συνιστούσαν τμήμα της κυρίαρχης ελίτ, άρα ήταν μέτοχοι της εξουσίας, με κύρια αποστολή τους το να οραματίζονται και να κατασκευάζουν το μέλλον.[14] Ο Matei Călinescu παρατηρεί το εύλογο παράδοξο του ότι, κάτω από μια τέτοια συνθήκη, ο καλλιτέχνης δεν μπορούσε να είναι πλέον ελεύθερος. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Αυτή η διδακτικο-χρηστική αντίληψη [...] επιφορτίζει τον καλλιτέχνη με έναν avant-garde ρόλο, ώστε να τον κάνει έναν υπάκουο στρατιώτη ή μαχητικό ιδεολόγο»·[15] κάποιον που δρα, δηλαδή, πειθήνια κάτω από τις εντολές του κράτους. Το μόνο ελαφρυντικό όμως, σε μια τέτοια περίπτωση, είναι το ότι, στο δεδομένο σύστημα συγκεντρωτικού σοσιαλισμού, οργανικό τμήμα του κράτους αποτελεί και ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Η συνειδητοποίηση του ανέφικτου μιας τέτοιας συνθήκης μέσα στους κόλπους ενός κρατούντος καπιταλιστικού συστήματος επέφερε από πολύ νωρίς ρήξη ανάμεσα στους Σαινσιμονιστές, διασπώντας τους σε δύο διακριτές ομάδες: εκείνους που υποστήριξαν την αρχή «η Τέχνη για την Τέχνη» και προσχώρησαν στην αντίστοιχη ομάδα του ουτοπιστή Charles Fourier, και σε εκείνους που παρέμειναν πιστοί στις αρχές τού δασκάλου τους και σταδιακά αφομοιώθηκαν από το Μαρξιστικό ρεύμα. Είναι ευνόητο ότι από την πρώτη ομάδα εκπήγασε το ευρύ φάσμα της ριζοσπαστικής (έως και αναρχικής) avant-garde των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ενώ οι δεύτεροι υπήρξαν κατά βάση εκείνοι που καλλιέργησαν τις πιο μεταρρυθμιστικές τάσεις στην Ευρώπη μέσα από τις σοσιαλιστικές, έως και κομμουνιστικές τους θέσεις.[16]

Δεν θα ήταν άστοχο πάντως να επισημάνει κανείς μια σχέση συγγένειας ανάμεσα στην καλλιτεχνική avant-garde, όπως την οραματίστηκε ο Saint-Simon στην ιδανική κοινωνία του, και σε κάποια από τα μεταρρυθμιστικά ρεύματα των πρώτων μοντερνιστών, ειδικά των αρχιτεκτόνων (π.χ. την Γερμανική Werkbund, το πρώιμο Heimatschutz, την Σχολή του Amsterdam, το Ring του Βερολίνου, κ.ά.), οι οποίοι –αν και δεν αποτελούσαν μέρος της εξουσίας, σύμφωνα με τους ορισμούς μιας σαινσιμονικής πολιτείας– έδρασαν συχνά ως μεσάζοντες ανάμεσα στον λαό και την εξουσία, προσελκύοντας το επενδυτικό ενδιαφέρον είτε του κράτους είτε των κεφαλαιοκρατών-μεγαλοβιομηχάνων για έργα κοινωνικής πρόνοιας, όπως τα ιδρύματα κοινής ωφέλειας και η κατοικία. Ένας τέτοιος ρόλος τούς έδινε το δικαίωμα να ασκούν διδακτικό και καθοδηγητικό έργο απέναντι στον λαό, ενώ την ίδια στιγμή να κατέχουν μια οριακή θέση αναφορικά με το κρατούν σύστημα. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος, ο οποίος καθιστά τα όριά τους με τη ριζοσπαστική και αναρχική avant-garde εκείνης της εποχής δυσδιάκριτα, σε σημείο τέτοιο που εύκολα για τον κοινό νου να ταυτίζονται μαζί της.

Αρκετοί θεωρητικοί (π.χ. Renato Poggioli, Martin Bürger) έχουν εκφράσει την άποψη ότι ένας μη-ιστορικός ορισμός τής avant-garde δεν θα αναφερόταν σε τίποτα περισσότερο από «τον συνδυασμό επαναστατικών κοινωνικο-πολιτικών τάσεων και καλλιτεχνικών στόχων».[17] Αυτός ο ορισμός καλύπτει σε ευρεία κλίμακα όλες τις προοδευτικές τάσεις τού πρώιμου μοντέρνου στην Τέχνη και την Αρχιτεκτονική, αν κανείς δεν μείνει τόσο πολύ στον τρόπο με τον οποίο η κάθε καλλιτεχνική ομάδα όρισε τη θέση της απέναντι στην εξουσία. Ωστόσο, μια άλλη ισχυρή άποψη, από την πλευρά των ιστορικών-ιστοριογράφων κυρίως, θέλει τις δύο κυρίαρχες τάσεις –δηλαδή της ριζοσπαστικής πρωτοπορίας και της κοινωνικής μεταρρύθμισης με προγραμματικό χαρακτήρα– να αποτελούν διαδοχικές φάσεις στην εξέλιξη του μοντέρνου κινήματος, και όχι συγχρονικά φαινόμενα,[18] κάτι που καθιστά εντελώς ανούσια οποιαδήποτε προσπάθεια διάκρισής τους μέχρι τουλάχιστον τις αρχές της δεκαετίας του ’20. Η διάκριση πάντως γίνεται αναμφίβολα εμφανής μετά το ’30, όταν το μοντέρνο παγιώνεται ως κίνημα με πολύ σαφείς προγραμματικές θέσεις μέσα από τον οργανισμό του CIAM. Είναι τότε που ο Σαινσιμονισμός αναφαίνεται ξανά με ακόμα μεγαλύτερη ένταση σε συνάρτηση με τα σχέδια μεγάλης κλίμακας και εμβέλειας που θέλησαν να θέσουν σε εφαρμογή οι συντελεστές του, μη εξαιρουμένου και αυτού του ίδιου του Le Corbusier.

(Αριστερά) *La nuova architettura*'. Εξώφυλλο του συλλογικού τόμου που εκδόθηκε το 1931 και που συμπεριέλαβε κείμενα των κυριότερων πρωταγωνιστών του μοντέρνου κινήματος, ανεξαρτήτως ιδεολογικών κριτηρίων διαφοροποίησής τους. (Δεξιά) Πουριστικές τάσεις της μοντέρνας ζωγραφικής: Amédée Ozenfant, 'Vases' (παστέλ, κιμωλία και γραφίτης σε χαρτί, 40.8 x 30.2 εκ., 1925) [Πηγή: Διαδίκτυο].

Μη αμελητέο στοιχείο ομοιογένειας, που διαπερνά τη σκέψη και τα έργα των μεταρρυθμιστών συντελεστών του μοντέρνου κινήματος –παρά την δηλωμένα αντι-ιστορική στάση τους–, αποτελεί επίσης η κοινή τους αντίληψη περί *ιστορίας*. Η αντίληψη αυτή καταλήγει αφενός να τους ταυτοποιεί ως ομάδα, και αφετέρου να τους διαφοροποιεί από τα διάφορα ριζοσπαστικά ρεύματα της avant-garde, τα οποία δεν φαίνεται να λαμβάνουν συγκεκριμένη θέση πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα. Πρόκειται για την αντίληψη που θεωρεί την ιστορία όχι ως ένα απλό αφήγημα γεγονότων συντιθέμενων κάθε φορά με υποκειμενικά κριτήρια, αλλά ως μια πλοκή καταστάσεων δομημένων με μια σαφή, μη αμφισβητήσιμη νομοτέλεια και λογική που αποδίδει αναγνωρίσιμα και ομοιογενή χαρακτηριστικά στην κάθε εποχή.[19] Η αντίληψη αυτή, η οποία, ως γνωστόν, φέρεται με τον Γερμανικό όρο Zeitgeist (Πνεύμα της Εποχής) –όρο που εισήγαγε ο Γερμανός φιλόσοφος J. G. Herder το 1769– λειτουργεί με την πεποίθηση ότι ιστορία σημαίνει πρόοδος και εξέλιξη, επομένως τάση προς την ολοένα και μεγαλύτερη πνευματικοποίηση των ανθρώπινων δημιουργημάτων σε συνδυασμό με την εξύψωση του ανθρώπινου γένους στο στάδιο μιας αρμονικής, ιδανικής κοινωνίας. Ως εκ τούτου, η ροή της ιστορίας είναι και στο εξής προβλέψιμη ως προς τη μεγάλη εικόνα της, ενώ μόνο τα μερικά γεγονότα της παραμένουν άδηλα. Είναι προς όφελος των ανθρώπων να αναγνώσουν σωστά αυτή τη μεγάλη εικόνα, το 'πνεύμα της εποχής' δηλαδή, το οποίο αφήνει τα υλικά αποτυπώματά του σε όλα τα έργα της ανθρώπινης παραγωγής, προκειμένου να γίνουν έτσι μέτοχοι της ιστορίας και ρυθμιστές των γεγονότων του καιρού τους. Αυτό ήταν το βασικό πιστεύω των μεταρρυθμιστών αρχιτεκτόνων του μοντέρνου κινήματος, οι οποίοι διέκριναν τα ακόλουθα στοιχεία ως τις ηχηρότερες εκφάνσεις του πνεύματος της εποχής τους: την επικράτηση της βιομηχανικής τεχνολογίας, την εξάπλωση της δύναμης της μηχανής, και την ορθολογικοποίηση όλων των τομέων της ζωής. Σε αυτές ακριβώς τις εκδηλώσεις του πνεύματος καλούνταν να συμμετέχουν προσβλέποντας σε ένα καλύτερο αύριο, –σε ένα αύριο στο οποίο η Τέχνη και η Αρχιτεκτονική θα απολάμβαναν δικαιωματικά μεγαλύτερης αυτονομίας. Όσο για την επανάσταση, αν και το πλείστον τη θεωρούσε επικείμενη προκειμένου να επανακαθοριστούν κάποτε ριζικά οι στόχοι της κοινωνίας, ωστόσο δεν την έθετε ως προϋπόθεση της ριζοσπαστικής πράξης στο παρόν, ένα παρόν που είχε ως άμεσο στόχο τη βελτίωση του επιπέδου ζωής και την εξύψωση της ανθρώπινης μοίρας, τόσο ατομικά όσο και συλλογικά. Εκεί λοιπόν όπου οι avant-garde καλλιτέχνες προέβαλλαν την πρακτική της υπονόμευσης των έργων και των

αρχών της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας ως αντίδοτο στην αλλοτρίωση και την υπαγωγή στους νόμους της καταναλωτικής κουλτούρας που αυτή επέβαλλε, η 'σχολή' του *Zeitgeist*[20] πρότεινε την απο-ιδεολογικοποιημένη ανάγνωση των κατακτήσεων του πνεύματος και την εποικοδομητική συμπόρευση με αυτές.[21] Εκεί όπου η avant-garde πειραματιζόταν με εφήμερες, μη-χρηστικές κατασκευές, οι μεταρρυθμιστές αρχιτέκτονες οραματίζονταν και υποκινούσαν περισσότερη κοινωνική κατοικία μέσα από αυστηρά προγραμματικές τακτικές, με τη μικρότερη ή μεγαλύτερη συμμετοχή τού κρατικού μηχανισμού σε αυτές. Εκεί όπου οι πολλές και ποικίλες avant-garde ομάδες (π.χ. Κυβισμός, Φουτουρισμός, Νταναϊσμός, Φορμαλισμός, Σουρρεαλισμός, Κονστρουκτιβισμός, Σουπρεματισμός, Νεορεαλισμός, Ποπ-Αρτ, Εξπρεσσιονισμός, Ορφισμός, Φωβισμός, Πουρισμός, κ.ο.κ.) αγωνίζονταν να διαμορφώσουν η καθεμία τη δική της ιδιαίτερη ταυτότητα που θα τη διαφοροποιούσε από όλες τις υπόλοιπες, άρα τάσσονταν υπέρ της ριζοσπαστικής ετερογένειας της εποχής τους, το μεταρρυθμιστικό ρεύμα διατεινόταν υπέρ των κοινών στοιχείων όλων, κάτι που θα επιβεβαίωνε έτσι το κοινό πνεύμα της εποχής: το *Zeitgeist*.

Δεν θα πρέπει επομένως να μας παραξενεύει το γεγονός ότι ο κύκλος των απολογητών του *Zeitgeist* περιλάμβανε, πέρα από τους ανθρώπους της πράξης (π.χ. αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, κλπ.), και διανοούμενους –ειδικότερα ιστορικούς– οι οποίοι μέσα από λόγο ρυθμιστικό και ενεργητικό αποτιμούσαν παράγοντες, έργα και πράξεις του καιρού τους πριν ακόμα προλάβουν να γίνουν ιστορία. Ηχηρές προσωπικότητες, όπως ο Erwin Panofsky και ο Herbert Read για τον τομέα των Τεχνών, ο Nikolaus Pevsner και ο Sigfried Giedion για την Αρχιτεκτονική –γαλουχημένοι όμως μέσα στους κόλπους της ιστορίας της Τέχνης–, υπήρξαν από τους κύριους προασπιστές μιας τέτοιας κουλτούρας, η οποία στόχευε όχι τόσο στο να αρθρώσει μια ενδελεχή και κατά το δυνατόν αντικειμενική κριτική, όσο στο να διακρίνει και να προβάλει τα στοιχεία της ενότητας των έργων με την εποχή τους, να χτίσει δηλαδή αυτό που ο Giedion αποκαλούσε «μυστική σύνθεση».[22] Ήταν ίσως η μόνη φορά αυτή στα χρονικά, κατά την οποία ο λόγος των ιστορικών τέθηκε τόσο στενά στην υπηρεσία της αρχιτεκτονικής πράξης γινόμενος τμήμα τής προγραμματικής και ενοποιητικής της λογικής, όχημα της αυτο-επιβεβαίωσής της ως κοινωνικού καταλύτη, που με τον τρόπο αυτό έθετε εκτός του άμεσου ορίζοντά της την επανάσταση.[23]

Όσο για τον ίδιο τον Le Corbusier, ακόμα παραμένει ανοιχτό το ερώτημα τού πώς ο ίδιος αντιλαμβανόταν το δικό του περίφημο απόφθεγμα «Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση...». Συντασσόταν στενότερα με την avant-garde ή με τη μεταρρυθμιστική κατεύθυνση του μοντέρνου κινήματος, ή με καμία από τις δύο; Το ερώτημα αποτελεί σημείο αιχμής κυρίως για τους ιστορικούς-ιστοριογράφους του μοντέρνου, και μοιραία τον πυρήνα της διαφοροποίησής τους. Η σχετική συζήτηση υπερβαίνει τους σκοπούς της συνοπτικής αυτής εισαγωγής στο θέμα. Ωστόσο, σκόπιμη κρίνεται εδώ μια πρώτη προσέγγισή του, έτσι ώστε να επισημανθεί η πολυπλοκότητά του.

Φωτογραφικές απόψεις της βίλας Savoye του Le Corbusier (όπως δημοσιεύθηκαν στο άρθρο του Richard Etlin, "A paradoxical avant-garde" (*Architectural Review*, τ. 181, Ιαν. 1987, σ. 10 & 11).

Στο άρθρο της με τίτλο «'Architecture or Revolution?' Le Corbusier and the Avant-Garde»,[24] η Hilde Heynen αναγνωρίζει στον πολυδιάστατο αρχιτέκτονα μια εντονότερη συμπόρευση με την πρωτοπορία απ' ότι με τους στρατευμένους υποστηρικτές τού 'πνεύματος των καιρών', οι οποίοι, με αυτήν την προμετωπίδα δεν δίστασαν να υιοθετήσουν ακόμα και καπιταλιστικά μέσα για την προώθηση των κοινωνικών και πολιτικών τους οραμάτων. Η ίδια παραπέμπει στο καινοτόμο περιοδικό *L'Esprit Nouveau* που εξέδιδε ο Le Corbusier στο Παρίσι στις αρχές του '20, καθώς και στην προσπάθειά του να θεμελιώσει τον 'Πουρισμό' ως ένα καινούριο, πρωτοποριακό ρεύμα στην τέχνη με έντονα καθοδηγητικό πρόγραμμα προς την απόλυτη μοντερνιστική ουτοπία, με συνεργάτη του και στα δύο τον Γάλλο ζωγράφο Amedée Ozenfant.[25] Ωστόσο, όπως παρατηρεί η Heynen, κάποια από τα 'πιστεύω' του αναφορικά με τη φύση και την αποστολή τού αρχιτεκτονικού έργου, τον διαφοροποιούν εμφατικά από την avant-garde. Αυτά συνοψίζονται στην πεποίθησή του ότι η Αρχιτεκτονική αποτελεί *αυτόνομη* γνωστική περιοχή, με τα δικά της εργαλεία και τους δικούς της συνθετικούς κανόνες, και, ως εκ τούτου, ούτε θα εκφυλιστεί ποτέ σε κάποιο άλλο είδος τέχνης, ούτε θα αφομοιωθεί στη 'ζωή', είτε πριν είτε μετά την Επανάσταση, διατηρώντας έτσι μόνιμα και αδιαπραγμάτευτα την αυτοτέλειά της. Επικεντρωνόμενος σε θέματα δομής, και όχι επιφάνειας ή εικόνας, ο Le Corbusier προσπάθησε να διαφυλάξει πρώτα και κύρια την Αρχιτεκτονική από τον κίνδυνο της υπαγωγής της στον κόσμο της μόδας, και κατ' ακολουθίαν τα έργα της από τον ευτελισμό που θα τους επεφύλασσε η ενδεχόμενη ταύτισή τους με το φθαρτό και το εφήμερο, όπως είδε να συμβαίνει με πολλά από τα έργα καλλιτεχνών της avant-garde, –αναγκαστικά, εφόσον το ευρύτερο πεδίο παραγωγής, αλλά και κατανάλωσής τους, δεν ήταν άλλο από εκείνο του καπιταλισμού. Μάλιστα, η ενεργή και αδιάκοπη συμμετοχή του στην παραγωγή, κάθε άλλο παρά μηδενιστή ή αντιδραστικό τον φανερώνει, όπως θα επέβαλε μια αυθεντική avant-garde στάση στον μοντερνισμό. Αυτό και μόνο αποτελεί έμπρακτη απόδειξη τού ότι ο Le Corbusier δεν δρούσε με το όραμα της επανάστασης κατά νου. Ίσως στο βάθος άλλωστε να μην πολυπίστευε καν σε αυτήν ως μέσο προαγωγής της κοινωνίας σε ένα ανώτερο στάδιο.[26]

Στη βάση των παραπάνω, ευκολότερα θα κατέτασσε κανείς τον Le Corbusier στον κύκλο των

μεταρρυθμιστών αρχιτεκτόνων, οπαδών του *Zeitgeist*, παρά σε εκείνον της avant-garde. Ένα στοιχείο όμως που τον διαφοροποιεί δραστικά από τον συγκεκριμένο κύκλο –το οποίο παραλείπει από την διεξοδική ανάλυσή της η Heynen– είναι η ροπή του Ελβετού αρχιτέκτονα προς την εξιδανίκευση, το κυνήγι του ιδεατού μέσω των κτηρίων του, τα οποία φαίνεται να συνομιλούν με τη σφαίρα του υπερβατικού –αποσπασμένα όπως ήταν συχνά από χρόνο και τόπο– χωρίς ωστόσο να παύουν να ανταποκρίνονται στις άμεσες, χρηστικές ανάγκες της ανθρώπινης κοινότητας. Από την άλλη, η εμμονή του με τους κανόνες της σύνθεσης, ακόμα και αν αυτοί αντιστρατεύονται ή μετασκευάζουν ριζικά τους έως τότε κλασσικούς αντίστοιχους, τείνει προς την παγίωση μιας μετα-ακαδημαϊκής σχολής, η οποία ως τέτοια δεν ακυρώνει τον ακαδημαϊσμό, γεγονός όχι ιδιαίτερα αρεστό ούτε στην avant-garde, ούτε στους προασπιστές της κοινωνικο-πολιτικής πάλης. Ειδικότερα πρέπει να άφηνε και τους δύο αμέτοχους η έφεση του Le Corbusier στο να προσδίδει συγκεκριμένη μορφή και σχήμα σε καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες προάγοντάς τες σε τελετουργίες μέσα από κατάλληλους αισθητικούς χειρισμούς, όπως, για παράδειγμα, η ενσωμάτωση βιομηχανικών ή λαϊκών αντικειμένων σε μια άρτια αρχιτεκτονική σύνθεση, αλλά και η αναγωγή του σχεδιασμού σε μια κοσμική τάξη πλατωνικής φύσης, όπου «η ακρίβεια, και η καθαρότητα της εκτέλεσης δεν ικανοποιεί απλά και μόνο την αναγεννημένη αίσθησή μας για το μηχανικό [επίτευγμα]».[27] Αυτή η τάση του, ως γνωστόν, είναι που του απέδωσε ενίοτε και τον χαρακτήρα του 'αντιδραστικού', ταυτίζοντάς τον με την Ακαδημία. Η διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας με βασικό πρόταγμα και όχημα υλοποίησης το 'αισθητικό', η αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης σε ένα πολιτισμικά προηγμένο είδος χωρικής συμπεριφοράς μέσω μιας εκλεπτυσμένης αρχιτεκτονικής, ήταν τα στοιχεία που ταυτίστηκαν με τη φιλοσοφία του Le Corbusier, και ελάχιστα έως καθόλου με εκείνην των κυρίαρχων ρευμάτων του μοντέρνου. Αν κάποιοι από τους εκπροσώπους αυτών των ρευμάτων αποδέχονταν το 'αισθητικό' ως μέρος της Αρχιτεκτονικής, αυτό το έκαναν μάλλον γιατί το θεωρούσαν ως το φυσικό αποτέλεσμα μιας επιδέξιας διαχείρισης πραγματικών δεδομένων (βιοτικών αναγκών, τυπικών λειτουργιών, δομικών υλικών, διαθέσιμης τεχνολογίας, κλπ.) από την πλευρά του αρχιτέκτονα, ή ακόμα ως την κατάσταση της φυσιολογικής εξοικείωσης του ανθρώπινου αισθητηρίου στους νέους τρόπους του οικοδομείν, παρά ως έλλογο μέσον επίτευξης ενός ανωτέρου επιπέδου ζωής κατά τον τρόπο του Le Corbusier.

Τελικά, ζητήματα όπως τα παραπάνω υπήρξαν αρκετά για να προσδώσουν στον Le Corbusier τον χαρακτηρισμό του 'ελιτιστή', ή ακόμα του 'εγωκεντρικού' κατά την ομολογία του νεανικού φίλου του André Bloc. Ο Lewis Mumford περιέγραψε με τη σειρά του τον χαρακτήρα ενός φορμαλιστή, κοινωνιολογικά απαθούς αρχιτέκτονα, «με μια Μπαρόκ αμεριμνησία πάνω σε ζητήματα χρόνου, αλλαγής, οργανικής προσαρμογής, λειτουργικής ανταπόκρισης, οικολογικής πολυπλοκότητας».[28] Ενώ ο Charles Jencks, πιο πρόσφατα, διέγνωσε ότι η θέσπιση αυστηρών αισθητικών κανόνων για την Αρχιτεκτονική από αυτόν αποδεικνύει έναν αρχιτέκτονα «που επιθυμεί να είναι πιο Κλασσικός από τους Κλασσικούς, αισθητικά πιο αδιαμφισβήτητος από τους φιλοσόφους της τέχνης, πιο ακαδημαϊκός από τους ακαδημαϊκούς!»[29] Η ταύτιση του Le Corbusier με μια νέα Ακαδημία είναι αναμενόμενη, ειδικά σε εποχές που αποδομούν κάθε έννοια κανόνα, αρχής, ή ακόμα και αυτής της αλήθειας. Γιατί είναι κυρίως το πνεύμα μιας εποχής που κρίνει σε συνδυασμό με το συγκείμενο πλαίσιο δράσης της, οι παράγοντες εκείνοι που αποδίδουν εν τέλει χαρακτηρισμούς και ταυτότητες στους δημιουργούς μιας πρότερης εποχής, σχετικοποιώντας έτσι πολύ ερωτήματα του τύπου «με ποιο στρατόπεδο συντασσόταν;»

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
LITTÉRATURE MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE THÉATRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

DANS CE NUMÉRO

50 photogravures et deux reproductions aux trois couleurs,

SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau 3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art, Victor Basch. 5
Notes sur l'art de Seurat, Bissière. 13
Découverte du Lyrisme, Paul Dermée. 29
Sur la Plastique, A. Ozenfant et Ch. E. Jeanneret. 38
La Musique polonaise, Henry Prunières 49
Les deux routes **. 60
Picasso, André Salmon 61
L'Esthétique du Cinéma, B. Tokine 84

Trois rappels à MM. les Architectes, Le Corbusier Saugnier. 9
Le Cirque, art nouveau, Céline Arnauld. 9
Notes sur les revues 1914-1920, G. de Lacaze-Duthiers 9
Calligrammes (*Apollinaire*), Louis Aragon 1
Les Expositions (Picabia), G. Ribemont-Dessaignes 1
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, Vicente Huidobro 11
La nouvelle poésie allemande, Ivan Goll 11
Echos de l'Hôtel Drouot 11
etc... 13

Voir au dos les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

PRIX NET : 6 francs français POUR TOUS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
13, QUAI DE CONTI

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του ριζοσπαστικού περιοδικού *'L'Esprit nouveau – revue internationale d'esthétique'*, των Le Corbusier και A. Ozenfant [Πηγή: gallica.bnf.fr]

* Εισαγωγική εικόνα : Antonio Sant'Elia, Βιομηχανικό κτήριο με γωνιακό πύργο (no. 45), c. 1913 – Παρουσιάστηκε στην έκθεση του αρχιτέκτονα 'Città Nuova' το 1914 [Πηγή: Διαδίκτυο].

Σημειώσεις

[1] Η σχετική βιβλιογραφία είναι ευρύτατη. Από τις πρωιμότερες απόπειρες θεωρητικοποίησης των αρχών της avant-garde ήταν αυτή του Renato Poggioli, με το *Teoria dell' arte d' avanguardia*, Bologna: Il Mulino, 1962. Ακολούθησε η ωριμότερη οπτική του Peter Bürger, στο *Theorie der Avant-Garde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, ενώ στο κριτικό πλαίσιο του μεταμοντερνισμού εμφανίστηκε η συλλογή κειμένων της Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986. Ο Arthur Danto, στο *Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981) επιχειρεί επίσης μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη σχέση πράξης και θεωρίας μέσα στο πλαίσιο της avant-garde.

[2] «La poésie doit être faite par tous. Non par un.» Isidore Lucien Ducasse (Comte de Lautréamont), *Poésies (II.)*. Paris: Librairie Gabrie, Balitout, Questroy et Cie, 1870, σ. 10.

[3] Το ρεύμα αυτό περιέλαβε κατά κύριο λόγο τους Νταντα̈ιστές, τους Σουρρεαλιστές που τυποποιήθηκαν στα 'readymade' του Duchamp και του Man Ray, καθώς και έργα των Tzara, Brecht και Warhol. Βλ. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987.

[4] Ο Poggioli, αναφερόμενος στο στοιχείο του 'αγωνισμού' (*agonism*) ως μια από τις βασικές ψυχολογικές διαθέσεις της μοντέρνας avant-garde, τη συνδέει με την έννοια της αυτοθυσίας σαν μια εκδήλωση της ανάγκης για υπέρβαση, με παράλληλη επίγνωση της ανθρώπινης θνητότητας και των πραγματικών ορίων της ύπαρξης. Ο 'αγωνισμός' αποτελεί νίκη μαζί και ήττα, και με αυτή τη μορφή η αναφορά του στον Ρομαντισμό του 19ου αιώνα είναι καταφανής. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968, σ. 65-67. (Αγγλική μετάφρ. της Ιταλικής έκδοσης, όπ.π.)

[5] Γνωστότερη ίσως η συμμετοχή του Bruno Taut στην Έκθεση της Deutscher Werkbund (Κολωνία, 1914) με το 'Γυάλινο Περίπτερο'. Άλλοι μεμονωμένοι αρχιτέκτονες, των οποίων η δραστηριότητα αναπτύχθηκε όμως κυρίως μεταπολεμικά, είναι οι Ρώσοι Konstantin Stepanovich Melnikov (από το κύκλο των Προτουκτιβιστών), ο Mikhail Adolfovich Minkus και ο Nikolay Aleksandrovich Miliutin. Avant-garde κινήματα με προπολεμική αφετηρία είναι ελάχιστα. Από τα γνωστότερα ο Ιταλικός Φουτουρισμός με εκπροσώπους στην αρχιτεκτονική τους Antonio Sant' Elia και Mario Chiattone (των οποίων όμως τα σχέδια για την 'Πόλη του Μέλλοντος' παρέμειναν μόνο στα χαρτιά, ενώ ο Chiattone ακολούθησε άλλη πορεία μετά τον πόλεμο) και οι Τσεχοσλοβάκοι Κυβιστές με αξιοσημείωτο υλοποιημένο έργο προπολεμικά (π.χ. Josef Gočár, Joseph Chochol).

[6] Ο Manfredo Tafuri θεωρεί ως κατ' εξοχήν avant-garde κινήματα στην αρχιτεκτονική τους Ρώσους Κονστρουκτιβιστές, το Ολλανδικό 'De Stijl', και τα Γερμανικά 'Arbeitsrat für Kunst' και 'Novembergruppe'. Βλ. ενδεικτικά M. Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1976). Περιέργως δεν εντάσσει σε αυτά τον καθεαυτό Εξπρεσιονισμό (βλ. σχετικό σχολιασμό των αιτίων από την Esra Akcan στο «Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde», *The Journal of Architecture*, τόμ. 7, Καλοκαίρι 2002, σ. 135-70). Τις avant-garde καταβολές του Εξπρεσιονισμού ωστόσο αναλύει εκτενώς ο Richard Murphy στο *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 1998).

[7] Όπως για παράδειγμα οι Marinetti και Sant' Elia στο «Μανιφέστο της Φουτουριστικής Αρχιτεκτονικής» (βλ. Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1964, σ. 34-38).

[8] Hilde Heynen, Architecture and Modernity: A Critique, Cambridge, Mass./London, UK: The MIT Press, 1999, σελ. 29-30. Η συγγραφέας ουσιαστικά μεταφέρει εδώ την άποψη του Michael Müller (από το Architektur und Avantgarde. Ein vergessenes Projekt der Moderne? Frankfurt am Mein: Vlg. Athenäum/ Syndikat, 1984). Στην χορεία των αρχιτεκτόνων που κατέφυγαν σε ορθολογιστικές τακτικές σχεδιασμού συγκαταλέγονται οι Ludwig Hilberseimer και Hannes Meyer, οι οποίοι, αν και έδρασαν μέσα στους κόλπους του Bauhaus, ανέπτυξαν έντονα πρωτοποριακή δραστηριότητα με την έκδοση ουτοπικών πολεοδομικών προτάσεων που παρέμειναν ανεφάρμοστες. Βλ. Michael Hays, Modernism and the Posthumanist Subject, Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1992.

[9] Χαρακτηριστική, αν και ιδιότυπη, η περίπτωση του Bruno Taut, με αθρόα παραγωγή έργου σε αυτό το πεδίο. Βλ. Α. Γιακουμακάτος, «Πολιτικά και κοινωνικά συνακόλουθα του Γερμανικού Μπάουχαους», *Archetype* (online), ν. 1, Απρίλιος 2019.

[10] Βλ. σχετική ανάλυση στο Σ. Γεωργιάδης, «Το Bauhaus και ο πειρασμός του στιλ», *Archetype* (online), ν. 2, Μάρτιος 2019.

[11] Friedrich Engels, *Για το Ζήτημα της Κατοικίας*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1987. Πρωτοδημοσιεύθηκε ως ακολουθία 6 άρθρων με τον τίτλο «Zur Wohnungsfrage» στο Γερμανικό περιοδικό *Volksstaat* (Λειψία, 6/1872 – 2/1873).

[12] Βασικό χαρακτηριστικό του Σαινσιμονισμού ως εφαρμοσμένου πολιτικού συστήματος, είναι η μεθοδευμένη πορεία προς την κοινωνική αλλαγή μέσω, όχι της πολιτικής επανάστασης, αλλά της προαγωγής του πνεύματος, των ανθρωπίνων σχέσεων και του βιοτικού επιπέδου, στη βάση των έσχατων δυνατοτήτων που παρέχει η εκβιομηχάνιση της κοινωνίας και η τεχνοκρατική κουλτούρα. Πρόκειται για ένα πρώιμο σύστημα συγκεντρωτικού σοσιαλισμού και σημείο αναφοράς για όσα ακολούθησαν.

[13] Η έννοια πρωτοεμφανίζεται σε έναν λογοτεχνικό διάλογο με τίτλο «L' Artiste, le savant, et l' industriel», που δημοσίευσε στον τόμο *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles*, ο Olinde Rodrigues, φίλος και μαθητής του Saint-Simon, το 1825, τον χρόνο του θανάτου του φιλοσόφου. Κάποιοι αποδίδουν το έργο στον ίδιο τον Saint-Simon (π.χ. Donald Drew Egbert).

[14] Αυτό το διατυπώνει ρητά ο ίδιος ο Saint-Simon στο *Lettres de H. de Saint-Simon à Messieurs les Jurés* (1820) και στο *De l'Organisation Sociale* (1825). Βλ. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity….*, όπ.π., σ. 102.

[15] Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity….*, όπ.π., σ. 103.

[16] Μια εμπεριστατωμένη ανάλυση των απαρχών της avant-garde, και πιο συγκεκριμένα των καλλιτεχνικών κινημάτων που εκπήγασαν από τον κύκλο του Saint-Simon, σε συνάφεια με τα πολιτικά ρεύματα της εποχής, δίνει ο Donald D. Egbert, στο άρθρο του «The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics», *American Historical Review*, τ. LXXIII, τχ. 2, Δεκ. 1967, σ. 339-366.

[17] Ann Gibson, «Avant Garde», στο Robert S. Nelson, Richard Shiff (επιμ.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, Ill.: Chicago University Press, 1996, σ. 205. Ο Poggioli συγκεκριμένα θεώρησε ότι αυτός ο γενικός ορισμός της 'avant-garde' ίσχυσε μέχρι περίπου το 1880. Είναι το χρονικό σημείο από το οποίο και μετά ο 'Μοντερνισμός' αρχίζει να διακρίνεται ως νέα εποχή.

[18] Αντιπροσωπευτικός υποστηρικτής αυτής της άποψης είναι ο Sigfried Giedion που την αφήνει να διαφανεί πλέον στο *Space, Time and Architecture* (1941). Μια πιο καθαρή διατύπωσή του που τεκμηριώνει αυτή την εξέλιξη εντοπίζει η Hilde Heynen σε ένα άρθρο του τού 1934 με τίτλο «Leben und Bauen». Βλ. Heynen (1999), σ. 234, σ. 48.

[19] Βασικός εισηγητής αυτής της θεωρίας, ως γνωστόν, είναι ο G. W. F. Hegel μέσα από το κορυφαίο έργο του *Phänomenologie des Geistes* (1807) [ελλ. μτφρ. *Φαινομενολογία του Πνεύματος*], αλλά και το *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (1837) [ελλ. μετάφρ. *Διαλέξεις πάνω στη Φιλοσοφία της Ιστορίας].*

Ως προπομποί της αναφέρονται οι Γερμανοί επίσης ρομαντικοί J. G. Herder και C. Jagdmann. Για την υιοθέτηση της λογικής αυτής από τους αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος, χαρακτηριστικά επικριτική υπήρξε η μεταγενέστερη κατά μισόν αιώνα μελέτη του David Watkin, *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement* (Oxford, UK: Clarendon Press, 1977), δημοσιευμένη με κάποιες αναθεωρήσεις και ως *Morality and Architecture Revisited* (Chicago, Ill: The University of Chicago Press, 2001).

[20] Εδώ γίνεται καταχρηστική χρήση του όρου 'σχολή', περισσότερο για να τονιστεί η έννοια της μαθητείας που αποτελούσε μέρος της προγραμματικής λογικής του κινήματος.

[21] Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι η αντίληψη αυτή, ταυτισμένη με τη λογική του φιλελευθερισμού και του 'laissez-faire', κάλυψε ιδεολογικά το μεγαλύτερο κομμάτι της ήδη καθιερωμένης πλέον μπουρζουαζίας. Βλ. σχετικά Jürgen Habermas, «The New Obscurity: the crisis of the welfare state and the exhaustion of utopian energies», μτφρ. Philip Jacobs, *Philosophy and Social Criticism*, τ. 11, ν. 2, 1986, σ. 1-18.

[22] Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967 (5η έκδ.). Από την «Εισαγωγή» σ' αυτήν την έκδοση, σ. vi.

[23] Στο είδος αυτό της ιστορίας, μισόν αιώνα περίπου αργότερα, ο Manfredo Tafuri αποδίδει τον χαρακτηρισμό 'επιτελεστική κριτική' (critica operativa). Στόχος της δριμείας κριτικής του είναι ο λόγος των ιστορικών της εν λόγω γενιάς, αλλά πολύ περισσότερο εκείνων της επομένης, με ενεργή θέση στο αρχιτεκτονικό επάγγελμα, όπως ο Bruno Zevi και ο Paolo Portoghesi (*Teoria e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968, κυρίως κεφ. 4).

[24] Hilde Heynen, «'Architecture or Revolution?' Le Corbusier and the Avant-Garde», στο *The of Reinvention*, Tim Benton (ed.), London, UK: AA Publications, 2003, σ. 40-57.

[25] Και οι δύο συγγραφείς του *La Peinture Moderne* (Παρίσι, 1925), μέσα από το οποίο παρουσίασαν αναλυτικά τις αρχές, τη θεωρία, και τους σκοπούς αυτού του ρεύματος.

[26] Για τις ιδεολογικές καταβολές του Le Corbusier θα χρειαστεί κανείς να ανατρέξει με βεβαιότητα στον Σαινσιμονισμό. Βλ. παραπάνω υποσημ. #11. Επίσης Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge, MA/ London, UK: The MIT Press, 1977, σ. 194-6, 233-4. Εξίσου ισχυρή θεωρείται η σχέση του αρχιτέκτονα με το αμερικανικό τεχνοκρατικό μοντέλο του Ταιηλορισμού, στον βαθμό που αυτό αποτελεί μια σύγχρονη εξέλιξη του Σαινσιμονισμού, ως μέσον κοινωνικής αλλαγής μέσα στο πλαίσιο ενός εξελισσόμενου καπιταλισμού. Βλ. Mary McLeod, «'Architecture or Revolution': Taylorism, Technocracy, and Social Change», *Art Journal*, τ. 43, τχ. 2, Καλοκαίρι 1983, σ. 133-47.

[27] Και συνεχίζει: «Έτσι αισθάνθηκε και ο Φειδίας: ο θριγκός του Παρθενώνα αποτελεί μάρτυρα». Le Corbusier [Charles-Édouard Jeanneret] *Vers une Architecture*. Paris: Éditions G. Cres et Cie, 1923, σ. 101.

[28] Lewis Mumford, *Architecture as a Home for Man: Essays for Architectural Record*, New York: Architectural Record Books, 1975, σ. 114.

[29] Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York, N.Y.: Monacelli Press, 2000, σ. 116.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avant-Garde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Călinescu, Matei. 1987. F*ive Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.

Colquhoun, Alan. 2002. *Modern Architecture.* Σειρά «Oxford History of Art». Oxford, UK: Oxford University Press.

Conrads, Ulrich. 1964. *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge, Mass.: the MIT Press.

Le Corbusier [Charles-Édouard Jeanneret]. 1923. *Vers une Architecture*. Paris: Éditions G. Cres et Cie.

Danto, Arthur. 1981. *Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Egbert, Donald D. 1967. «The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics», *American Historical Review*, τ. LXXIII, ν. 2, Δεκ., σελ. 339-366.

Fishman, Robert. 1977. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier,* Cambridge, MA/ London, UK: The MIT Press.

Γεωργιάδης, Σωκράτης. 2019. «Το Bauhaus και ο πειρασμός του στιλ», *Archetype* (online), ν. 2, Μάρτιος.

Γιακουμακάτος, Ανδρέας. 2019. «Πολιτικά και κοινωνικά συνακόλουθα του Γερμανικού Μπάουχαους», *Archetype* (online), ν. 1, Απρίλιος.

Gibson, Ann. 1996. «Avant Garde», στο Robert S. Nelson, Richard Shiff (επιμ.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, Ill.: Chicago University Press, σελ. 202-216.

Giedion, Sigfried. 1941. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition (The Charles Eliot Norton Lectures for 1938-1939)*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (και 5η έκδ., 1967).

Habermas, Jürgen. 1986. «The New Obscurity: the crisis of the welfare state and the exhaustion of utopian energies», μτφρ. Philip Jacobs, *Philosophy and Social Criticism*, τ. 11, τχ. 2, σελ. 1-18.

Hays, Michael. 1992. *Modernism and the Posthumanist Subjec*t, Cambridge, Mass.: the MIT Press.

Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and Modernity: A Critique,* Cambridge, Mass./London, UK: The MIT Press.

Heynen, Hilde. 2003. «'Architecture or Revolution?' Le Corbusier and the Avant-Garde», στο *The Architecture of Reinvention,* Tim Benton (ed.), London, UK: AA Publications, σελ. 40-57.

Jencks, Charles. 2000. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York, N.Y.: Monacelli Press.

Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

McLeod, Mary. 1983. «'Architecture or Revolution': Taylorism, Technocracy, and Social Change», *Art Journal*, τ. 43, ν. 2, Καλοκαίρι, σ. 133-47.

Mumford, Lewis. 1975. *Architecture as a Home for Man: Essays for Architectural Record*, New York: Architectural Record Books.

Murphy, Richard. 1998. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Poggioli, Renato. 1962. *Teoria dell' arte d' avanguardia*, Bologna: Il Mulino. [Στην Αγγλική μετάφραση: Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Μτφρ. Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Harvard University Press].

Saint-Simon, Henri (comte de). 1820. *Lettres de H. de Saint-Simon à Messieurs les Jurés qui doivent prononcer sur l' accusation intentée contre lui*. Paris: Corréard et Pélicier.

Saint-Simon, Henri (comte de). 1825. *De l' Organisation Sociale*. Paris: Anthropos (1966).

Tafuri, Manfredo. 1976. A*rchitecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Μετάφρ. Barbara Luigi La Penta. Cambridge, Mass.: the MIT Press.

Tafuri, Manfredo. 1968. *Teoria e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

Watkin, David. 1977. *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford, UK: Clarendon Press.